

Rodríguez, Romina E.

La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades

IX Jornadas de Investigación en Filosofía

28 al 30 de agosto de 2013

CITA SUGERIDA:

Rodríguez, R. E. (2013) *La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades [en línea]. IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:*
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2950/ev.2950.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades

Romina E. Rodríguez (CONICET- UNGS-UBA)

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos problematizar la conceptualización y desarrollo que realiza Walter Benjamin de la alegoría o alegoresis entendida ésta como recurso estético utilizada de diversas maneras en diferentes tiempos históricos, y que en el caso del autor mencionado, es pensada no solo como un recurso estético sino como un recurso filosófico.

En una primera instancia, haremos hincapié en las vicisitudes que tuvo el *Trauerspiel* frente al concepto antiguo de tragedia y las confusiones teóricas que se presentaron durante el Clasicismo y Romanticismo alemán. Posteriormente tematizaremos dos momentos específicos: el proceso de alegorización que detecta Benjamin durante la Guerra de los Treinta años, tomando como epicentro al *Trauerspiel* alemán, y la alegorización que para el autor se suscita en los poemas de Charles Baudelaire en París en el s. XIX.

El problema filosófico será analizar cómo significan los objetos en el proceso de alegorización que Benjamin desarrolla a lo largo de sus obras, y en qué medida la alegoría puede erigirse como técnica para hacer filosofía y cuáles son los obstáculos que esta encrucijada presenta. Para llevar a cabo tal cometido trabajaremos con algunas cuestiones de su gran última obra, *El proyecto de los pasajes*.

Las dificultades históricas de comprender cabalmente el *Trauerspiel*

Walter Benjamin presentó en 1925 su trabajo de habilitación a la docencia universitaria: El Origen del *Trauerspiel* alemán, trabajo que fue rechazado, y que salió publicado años más tarde. Allí el autor vislumbra que el *Trauerspiel* o drama barroco alemán, había sido comprendido de manera oscura y parcial, y que su forma que reclama por su propia constitución, elementos históricos, le habían sido negados. En gran parte, por la importancia que tomó en la época el drama inglés de William Shakespeare o el de Pedro Calderón de la Barca. El *Trauerspiel* había sido tomado en el Renacimiento, como una distorsión de la tragedia antigua, e incluso, como dramas irrepresentables, que nunca habían llegado a escenificarse. El drama barroco había quedado olvidado, rezagado en la historia de las ideas o en la historia del arte, su interpretación en el Clasicismo y en el Romanticismo, no daba cuenta aún, de toda la completitud y profundidad que éste demandaba.

El Origen del *Trauerspiel* alemán se encuentra guiado por una indagación en este contenido, por la intención de esclarecer los modos en el que la historia era representada en la época barroca y cómo operaba esta representación en la representación que de ella hacía el

Trauer-spiel. Su época, estuvo marcada por la violencia desatada a partir de la Guerra de los Treinta años- enfrentamiento entre protestantes y católicos¹- y por una serie de debates en torno a la política y lo jurídico que indudablemente penetraron en estos dramas. Ahí radica su importancia, no sólo implican un grado de abstracción del escritor, al interior del ámbito literario, sino también, lo crucial, es que a partir de ellos se puede arribar a una determinada configuración del arte, del derecho, de la política o inclusive, del lenguaje. Pero esto no fue comprendido por su época.

En dos ensayos que Benjamin redactó en 1916, y que nunca publicó, titulados “*Trauerspiel* y tragedia” y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, el autor sostiene que en el *Trauerspiel* el tiempo nunca se consume, todos actúan hasta que la muerte pone fin a la obra, aunque ésta continúa en otro mundo. Lo que acontece en la obra es alegoría de otro acontecimiento, por eso su tiempo no se consume. El *Trauerspiel* no toma como personajes principales a hombres enaltecidos cuyo destino tortuoso los hace tener una vida trágica, tras ser víctimas de injusticias, frente a lo cual los espectadores no pueden sentir más que conmiseración y purgar de este modo, sus almas (tragedia antigua). En el *Trauerspiel* eso otro que acontece como continuación de la obra real que ha sido concluida tras la muerte, toma carácter espectral, fantasmagórico. “Los muertos se convierten en fantasmas”², por eso decimos que mientras que la temporalidad se agota en la tragedia, en el *Trauerspiel* el carácter temporal se amplía y su resolución no se agota en el drama propiamente dicho, sino que continúa en forma de música, en una suerte de redención. En donde significado y sonido se emparentan de modo espectral.

Porque “existe una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se purifica para dejar de ser sonido de la naturaleza y convertirse en sonido puro del sentimiento”³ luctuoso. El *Trauerspiel* es naturaleza que se expresa en el lenguaje por la pureza de sus sentimientos, pero la naturaleza contenida en él, es lamento, quejido, puesto que ha sido traicionada por el lenguaje de los hombres, por eso, se presenta en forma de ruina, como naturaleza caduca.

El *Trauerspiel* tiene como principales actores a los soberanos, príncipes o reyes que se ven abrumados ante la indecisión, arbitrariedad, paradoja, perdidos en la incertidumbre frente a una situación excepcional, ante una catástrofe inmanente, y caen en un estado de

¹Aunque inicialmente se trató de un conflicto religioso entre estados partidarios de la Reforma y la Contrarreforma dentro del propio Sacro Imperio Romano Germánico, la intervención paulatina de las distintas potencias europeas gradualmente convirtió el conflicto en una que se extendió por toda Europa, por razones no necesariamente relacionadas con la religión: búsqueda de una situación de equilibrio político, alcanzar la hegemonía en el escenario europeo, enfrentamiento con una potencia rival, etc.

² Benjamín, W., “*Trauerspiel* y tragedia”, en *Obras, Libro II, Vol. I*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Ed. Abada, Madrid, 2007, p. 140.

³ Benjamín, W., “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, en *Ibíd.* p. 142.

melancolía, de tristeza crónica y de un profundo malestar. La centralidad de la figura del soberano radica en que éste vendría a ser el principal exponente de la historia, y como telón de fondo, estarían las discusiones políticas y jurídicas que penetraron en estos dramas.

En el barroco todo esta exaltado, hay un profundo arraigo al acontecimiento histórico, no es un mundo de meras transcendencias sino de total inmanencia. La incapacidad de decisión del soberano para evitar las catástrofes o ante una de ellas, conlleva a que el luto se apodere de su vida, el estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto, el malestar de vivir en un profundo error, y queda subsumido bajo la mirada de un hombre melancólico y triste. El príncipe se convierte en una criatura que queda reducida a la pura tristeza, la duda y la arbitrariedad, la miseria y la caducidad. El estar sumido en un estado de luto y melancolía “[...] puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo”⁴, en una despersonalización.

En el *Trauerspiel* lo luctuoso inunda el lenguaje, que ha traicionado a la naturaleza, los hombres en tanto naturaleza, la han traicionado, su lenguaje entonces se ha convertido en un lamento. Aquí la naturaleza es sentida como una eterna caducidad, donde la mirada saturnina imprime el sello de la historia, historia de la decadencia, de las ruinas. “En la ruina todos los tiempos convergen y divergen, se separan y entrechocan como calaveras mudas en el oleaje de un ahora sin presente”⁵. Es en lo luctuoso donde el lenguaje y naturaleza se encuentran.

El rey en el *Trauerspiel* no puede decidir porque la naturaleza de la que forma parte, y a la que ha traicionado, en el lenguaje, se encuentra paralizada, y porque no puede decidir, producto del sentimiento de luto que lo gobierna, las palabras comienzan a tomar significado alegórico. El príncipe mantiene una encarnizada fidelidad a las cosas, lo que lo subsume a ellas, lo que al mismo tiempo implica una traición al mundo. Aquello que lo supedita al silencio de las cosas, es su verdad, verdad que no se condice con el desengañado mundo de los hombres y que en su entrañable mudez fulgura un mundo distinto.

Así la historia adquiere un significado en el lenguaje, mientras que el rey solo conserva simbólicamente la Corona. En este contexto, el *Trauerspiel* solo es un fragmento, del mundo simbólico en el que el rey ha quedado relegado, mientras que lo luctuoso se ha extendido en el mundo sensible, como realidad total, y se despliega como sentimiento en la palabra.

⁴ Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 133.

⁵ Galende, Federico, *La oreja de los nombres.*, Ed. Gorla, Buenos Aires, 2005, p. 89.

La alegoría es un modo de significación específico, una metáfora continua, el transporte de un sentido propio al sentido figurado. Las cosas en tanto significan alegóricamente están sobrenominadas, no hay una fidelidad unívoca entre el significado y el significante al modo simbólico, sino una multiplicidad de sentidos. No hay mediación de ninguna índole, las cosas surgen de su propia confrontación, es en ese límite donde surge lo Otro. “En la medida en que la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, hacia lo que está muerto o, en el mejor de los casos, medio vivo, el hombre resulta excluido de su campo de visión”⁶⁶.

La cosa, cuyo lenguaje es mudo, aparece como un reflejo en la historia, concepto de historia que se condice con la argumentación benjaminiana de la misma, donde hacer historia es atrapar una imagen secularizada, escribir el pasado significa apropiarse de una imagen en el momento en que ésta relampaguea⁷, se trata de un pasado intemporal. Esto significa, que el pasado no es algo disponible sino que hay que articularlo con el presente. Éste se encuentra entre un pasado fugitivo, un pasado que lo determina a actuar de alguna manera, y un futuro que tiene como horizonte una promesa de justicia, en ese interludio, en ese *impasse* ocurre la esencialidad de la cosa, en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica.

El lenguaje que expresa una impugnación a su presente, que es intemporal, forastero en su tiempo, nos muestra que hay duelo y melancolía, porque la cosa se presenta con un nombre pero en contra del nombre, lo esencial de la cosa es innombrable. Las cosas tienen un lenguaje mudo que no podemos conocer, esta carencia de lenguaje es la tristeza de las cosas,

⁶⁶ Benjamín, W., *Op. Cit.*, p. 224.

⁷ Benjamín, W., (1972) *Tesis sobre el concepto de historia*, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, Tesis VI, p. 180.

el gran dolor de la naturaleza⁸. En el *Trauerspiel* inclusive el propio príncipe se ha reducido a una cosa sin sonido.

“la tristeza transcurre en la posibilidad de más de una significación, en la posibilidad de más de una posibilidad. He aquí lo que abre las cosas al nombre y coloca los nombres ante la «orfandad trascendental» de su propia habla.”⁹

La tristeza es el lenguaje que tiene lo mudo de expresarse, aquello que escapa al lenguaje nominal, a la significación, se expresa en la tristeza. La alegoría es entonces la estructura de la tristeza. El intento de nominar fielmente a las cosas deviene en alegórico, puesto que semejante empresa está condenada al infinito fracaso. La tristeza es el lenguaje de las cosas, porque el lenguaje como tal, al nombrarla, no expresa toda su esencialidad, he ahí la sobrenominación, ‘que expone al lenguaje a la verdad de su límite’, y demuestra la precariedad de nuestras imágenes y palabras, y con ello de la propia historia como ‘tensión irresuelta entre presente e infinitud’.

Por eso, consideramos de suma pertinencia tomar los rasgos característicos del *Trauerspiel* alemán que nos describe Benjamín, porque cuando el orden instituido es inestable, efímero y decadente, surge lo alegórico inscripto en una historia petrificada, en ruinas, en la que frente a la sobrenominación de las cosas del mundo, la tristeza cobra un lugar esencial, hay tristeza porque lo esencial de la cosa no se puede expresar en el lenguaje, y esa inexpressión

⁸ En total consonancia con lo que se viene desarrollando, Benjamín menciona en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916), que el lenguaje mudo de las cosas es incomparable con el lenguaje material humano, y se reconcilian a partir de la voluntad creadora de Dios que hizo cognoscible a las cosas en sus nombres y el hombre al nombrarlas las ha conocido. El hombre conoce en el lenguaje en que Dios lo ha creado, he ahí la entidad espiritual del lenguaje. Aquello que designa a la cosa, no es producto de una suerte de convención de signos, o que la palabra es la realidad de la cosa, sino por el contrario, de la palabra divina ha surgido y su cognoscibilidad se debe a la palabra humana, al nombre que se le ha otorgado. De hecho la cosa se comunica a partir de ese nombre otorgado por el hombre, en donde la palabra de Dios se encuentra presente en la mudez de su condición inherente, en lo que las cosas no nombran, cuando se nombran en el lenguaje humano. En este pasaje de traducción, de lo imperfecto a lo perfecto, de lo silencioso a lo vocal, de lo innombrable a lo nombrable, se añade un acto de conocimiento, y esto es posible porque ambos, tanto el hombre como las cosas, están relacionados en Dios. Sin embargo, de no remitirse en Dios, las cosas se mantienen sin nombre en el lenguaje humano, que no busca denominarlas, sino sobrenominarlas, lo que implica una divisibilidad del mundo que es desconocida por las cosas y por la naturaleza, cuyo lenguaje es mudo (Véase Walter Benjamín “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” en *Iluminaciones IV*, Trad. Blatt, Roberto, Ed. Taurus, Madrid, 1999). Asimismo es importante destacar, lo que el autor señala en *Sobre la facultad mimética* (1933) a propósito de que tanto la lengua como la escritura, implican elementos de cierta inmaterialidad mimética que abren horizontes de posibilidad y cognición insospechados. No se trata de leer lo que está escrito, sino de leer lo que nunca se escribió. La facultad mimética del hombre es propia del lenguaje, de la escritura y de la lectura, y genera las condiciones dentro del lenguaje a las cosas que no tienen nombre, que no tienen expresión, que son inmateriales, que han sido silenciadas, por el relato de los vencedores, desconociendo el dolor de lo inexpressable, de los oprimidos. De esta manera, se puede recrear internamente experiencias sociohistóricas que han dado forma al objeto, sin reducirlo a conceptos determinados o determinantes (Véase, Benjamin, Walter, “Sobre la facultad mimética” en *Angelus Novus*, Trad. H. A. Murena, EDHASA, Barcelona, 1971).

⁹ Galende, Federico, *Op. Cit.*, p. 60.

acaece en la historia a modo de reflejo fugaz, a modo de imagen instantánea. Esa imagen impugna un presente, cuya mayor característica es el caos, el desorden, la inestabilidad, habita en un tiempo en el que se ve fuera de lugar, porque el tiempo real está fuera de sí.

Finalmente, cabe destacar, que en la época en la que surgieron los *Trauerspiele*, floreció una nueva concepción de soberanía, producto de las luchas por el poder entre la iglesia y los reyes, hasta ahora considerados tiranos y abalados por aquélla, pero también producto de la Contrarreforma. A diferencia del concepto moderno de soberanía¹⁰, el concepto barroco propugna que el príncipe evite el poder que se le ha otorgado, ya que éste de cualquier forma, detenta despotismo, tiranía¹¹, y propone una teoría del «estado de excepción»¹², que no se agota con la estabilidad política surgida un siglo después. En esta concepción, “el tirano y el mártir son [...] las dos caras de Jano de la testa coronada. Son las dos plasmaciones, necesariamente extremas, de la esencia del príncipe”¹³. El príncipe es tirano en vista del poder inmaculado que se le otorgado, pero al mismo tiempo, es mártir, en la medida en que ese poder lo convierte en una criatura miserable, incapaz de decidir, y desbordado por una situación excepcional. La ruina del tirano es vista como la ruina del súbdito también, ya que aquél de alguna manera es el representante de toda la humanidad. Pese a tal caótica situación, el tirano debe restaurar el orden, aunque la restauración del

¹⁰ Si bien cada escuela de derecho público enuncia y forja su concepto de soberanía y le otorga también un origen distinto, no queremos dejar de señalar algunas cuestiones en torno a su conceptualización, por más problemático que sea su abordaje. Etimológicamente soberanía significa lo que está por encima o sobre todas las cosas, de super- sobre y omnia- todo, lo que significa, el poder que está sobre todos los demás poderes. Hans Kelsen menciona en *Teoría pura del derecho* (1970) que soberanía es una propiedad del orden jurídico, lo que le arroga ser un orden supremo, por encima de todos, cuyo anclaje es el poder del Estado. Hermann Heller por su parte, sostiene en *La soberanía, contribución a la teoría del derecho estatal y del derecho internacional* (1995) que soberanía es la capacidad de decidir de manera definitiva y eficaz frente a todo conflicto que altere la unidad de un territorio, imponiendo dicha decisión a todos los miembros del Estado y a todos los habitantes del territorio. Mario De la Cueva en *La soberanía, contribución a la teoría del derecho estatal y del derecho internacional* (1995) agrega que la soberanía es la esencia del Estado, y éste en tanto que soberano, dicta su constitución y dictamina el contenido de su derecho. Sin embargo, su insubordinabilidad, no implica que sea un poder absoluto, está sometido a normas jurídicas, que garantizan el bien público.

¹¹ Sin embargo la Reforma no originó las teorías políticas que dominaron los siglos XVII y XVIII, pero sí aceleró e intensificó el crecimiento de las ya existentes. Muy temprano en la Reforma, los monarcas de [España](#), Francia, Escocia, Holanda y hasta cierto punto Inglaterra, eran altamente católico-romanos y estaban dispuestos a rechazar el Protestantismo. La Reforma empezó a un nivel local, en los estados (departamentos), ciudades, provincias, y la nobleza, y en la medida que se expandía, iba albergando a todos los que se oponían a las prácticas absolutistas. El pensamiento del [absolutismo](#) estaba presente en los escritos tanto del Renacimiento como en los de la Reforma. Los Reformadores tuvieron que luchar con los proponentes del absolutismo quienes rechazaban el pluralismo reformador, y preferían el creer en un solo Dios, un rey, un [credo](#), y una ley.

¹² En *Las tesis de filosofía de la historia*, Benjamín menciona que “la tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el estado de excepción en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de historia que le corresponda. Tendremos en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción [...]”, Véase: Benjamín, W., (1972) *Tesis de filosofía de la historia*, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, Tesis VIII.

¹³ Benjamín, W., *Op. Cit.*, p. 54.

mismo ya no sea asociada al otrora orden perdido, sino análogo al estado de excepción que se constituyó cuando aquél vaciló. Esto es, un orden dominado por los afectos¹⁴.

Sin embargo, la época de la Contrarreforma, pese a la secularización que promovió, privó a los hombres de medios de expresión auténticos. Frente a la deliberada imposición cristiana, no hubo formas ni condiciones que lograran exaltar una nueva voluntad secular, ésta, si existió, tuvo que sucumbir ante las determinaciones espirituales reinantes. Por ello la escisión y el desgarramiento que se abren con el Barroco concentran “[...] todas las fuerzas [...] en una revolución total del contenido de la vida”¹⁵. Asimismo, la propia ética protestante en el intento de unir fe y vida cotidiana, transcendencia e inmanencia, no proporcionó las condiciones de posibilidad para una confrontación entre la ostentosa realidad de los príncipes y la miserable vida de los hombres. Al inculcar el luteranismo además, un estricto sentido de la obediencia, amalgamado al enfrentamiento con la imposición cristiana y la obligación de la realización de las buenas obras, se despertó en los hombres un profundo sentimiento de melancolía. A propósito Benjamín resalta: “las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío”¹⁶. De este modo, vemos cómo la ostentación de la vida cortesana, el luto que se apodera del príncipe y la melancolía que lo agobia hasta penetrarlo totalmente, un estado de meditación y reflexión producto de la emergencia de las cosas (representadas en accesorios), corroen a los personajes, y son elementos fundamentales en las escenas de los *Trauerspiele*.

El proceso de alegorización en el *Trauerspiel* y sus implicancias filosófico-políticas

W. Benjamin trata de analizar la alegoría y sus diferentes formas de ser tratada especialmente en el Barroco, y muestra las diferentes críticas a las que fue sometida por autores del Clasicismo y el Romanticismo, y la solución teológica que el cristianismo del

¹⁴ En *Para una crítica de la violencia*, Benjamín menciona que los sentimientos de amor, bondad, paz, sensibilidad, confianza entre otros no establecen soluciones inmediatas sino que actúan como mediadores de conflictos. La conformidad no violenta no puede originarse sola, necesita para su aprobación de la impunidad de la mentira. Por eso se dice que hay una esfera de avenencia humana que se sustrae de la violencia, y ésta es la esfera del entendimiento, a saber, el lenguaje. Aunque posteriormente la violencia de derecho penetró por un proceso de decadencia del lenguaje a esta esfera haciendo punible el engaño, pues éste resulta temeroso por los hechos violentos que puede desencadenar. Así para Benjamín se abre una esfera del todo diferente de la esfera del derecho, donde no sólo las relaciones personales pueden adquirir un sentido pacífico, sino que también las políticas. La pregunta no es si se puede prescindir o no de la violencia, sino de qué tipo de violencia. Ya que esta sería una crítica a la violencia, ¿cuál sería el criterio para pensar otras formas de violencia? ¿Aquella violencia que abra otra forma histórica y no sea mera repetición de los vencedores? Benjamín encuentra en su crítica de la violencia, una violencia que sin embargo, puede ir más allá de la esfera del derecho y que ha denominado revolucionaria o bien divina, propia de los medios puros, que se opondría a la violencia de carácter mítico que es la fundadora/conservadora de derecho (Benjamín, W., *Para una crítica de la violencia*, en “Estética y política”, Trad. Tomás Joaquín Baetioletti y Julián Fava, Ed. Los Cuarenta, Buenos Aires, 2009).

¹⁵ Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 65.

¹⁶ Benjamín, W., *Ibid.* p. 131.

Barroco proporcionó, además de su diferencia esencial con el símbolo, recurso estético que en movimientos artísticos posteriores se revalorizó por encima de alegoría.

Lo que a Benjamin le interesaba de la alegoría no era tanto su capacidad como recurso estético, sino su capacidad como recurso filosófico. La alegoría podía ser una nueva alternativa de hacer y pensar la filosofía: filosofía del fragmento y de lo concreto que es capaz de conectar con la totalidad, filosofía de la imagen dialéctica, en donde los objetos concretos y mundanos de esta realidad material son el punto de partida para filosofar.

La alegoría y el símbolo eran conceptos que se habían contrapuesto de manera injusta, considerando a la alegoría mera imagen designativa y al símbolo manifestación de una idea. Benjamín señala que es la categoría de tiempo la que ilumina la diferencia esencial entre ambos. Bajo esta luz, y no otra, debe mirarse su esencial contraposición.

Uno se caracteriza por su manera de determinarse fijo e igual a sí mismo sin progresar ni mostrar el curso de la historia (símbolo), de allí su comparación con la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y el otro se caracterizaría por mostrar el curso de una historia natural que evoluciona y que tiene un carácter de transitoriedad (alegoría) similar, pues, al florecimiento de las plantas. Ahora bien, si el símbolo presenta el carácter de idéntico a sí mismo, el curso de la historia que presenta es el de un presente eterno. La alegoría, pese a mostrar una historia que se mueve y progresa similar al de las plantas, se fija y se detiene en lo que de ruinoso y decadente tiene el curso de la historia transitoria. El símbolo presenta el carácter omnipotente de las montañas en tanto que fija un presente eterno, la alegoría el carácter de las plantas por mostrar una historia que se mueve aunque se fije en la ruina y petrifique el instante fugaz.

La alegoría no es esa representación fiel y exacta del orden natural. El desfasaje entre significante y significado, la pérdida de la univocidad de sentido, forman parte de su constitución. Los objetos se tornan alegóricos porque pierden su significado inicial pero precisamente al perderlo, ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. Esa capacidad de poder significar no solamente una misma cosa sino varias (aunque nunca a la vez) hace que este objeto se eleve por encima de los demás.

La alegoría como fragmento-ruina nos ayuda a comprender una totalidad, que de repente coloca en conexión un fragmento con otro y nos permite así percibir un todo. La alegoría se comporta de forma violenta, como un golpe que de repente nos hace reaccionar y nos imprime la comprensión de algo, nos ayuda a conocer la verdad. La alegoría en el Barroco debemos entenderla como un concepto que entrecruza dos categorías específicas de

naturaleza e historia: una categoría de naturaleza específica en tanto que efímera, fragmentada, decadente y cargada de culpa y un concepto específico de historia en tanto que historia de la transitoriedad y del dolor. De esta manera, la historia entraba en la escena, a partir de una naturaleza cuya imagen del mundo era decadente, pero encerraba precisamente en esa caducidad, un elemento profundamente crítico, un saber que sólo se desplegaría a partir de lo que está muerto, en escombros, ruinoso, y eso trataba de evidenciarse a partir de la alegoría. Los accesorios estaban cargados históricamente y bajo esta luz,

“el objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos [objetivos] de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa”¹⁷.

Con lo cual, queda claro que la alegoría no se trataba, como había sido malinterpretada, de una mera técnica de representación unilateral de imágenes, sino muy por el contrario, constituía un modo de escritura que ponía en tensión, en choque, la esencia de la cosa con su propia imagen, y por ende la historia en su totalidad.

En la escenificación del *Trauerspiel* no sólo es alegórico el lenguaje, sino también los personajes y los accesorios. La disposición de los elementos en la escena es lo que predomina, su configuración enigmática pero no menos provocativa, que se torna en lenguaje desde los elementos mismos¹⁸. Pero al mismo tiempo, la tensión irresuelta entre la esencia de los objetos y la imagen que se intenta plasmar de ellos, conlleva casi de manera obligada a la reflexión filosófica.

Aquello que intentaban expresar las imágenes que se escenificaban de modo alegórico en el *Trauerspiel*, era inexpresable,

“pues su escritura no se transfigura en sonido articulado [...] la escritura y el sonido se encuentran mutuamente enfrentados en una polaridad de alta tensión [...] «lo que» fuerza a la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje [...] «y» queda confinado en el silencio”¹⁹.

Entre la palabra y la escritura se abre un abismo, son absolutamente incomparables. Mientras que la palabra rige en el ámbito de la criatura, la escritura denota el imperio

¹⁷ Benjamín, W., *Ibid.*, pp. 175-176.

¹⁸ Benjamín, W., *Ibid.* p. 190.

¹⁹ Benjamín, W., *Ibid.* pp. 196-197.

construido frente al mundo de las cosas. La palabra logra tener cierta liberación de la subsunción de sentido impuesta a la que la escritura se ve sometida. Aún en el lenguaje, el Barroco buscaba encontrar aquello que era fragmentario, efímero, en ruinas, un contenido alegórico. De este modo, el lenguaje se potenciaba a partir de lo que de residual portaba, conduciéndonos hacia lo inesperado. Así, el sonido de las palabras conllevaba a una escritura luctuosa, ya que imposibilitaba hacer surgir lo emocional, y su significado se plagaba de una profunda tristeza. Por ello, ese sonido en palabras tomaba la forma de ironía, y su portador se encarnaba en la figura del intrigante. Con lo cual, porque la tensión entre lenguaje y sonido se tornaba irresoluble, es que deviene en música. De lo que se trataba era de “[...] hacer revivir el sonido primigenio de todas las criaturas”²⁰. Lograr plasmar la constelación que se desplegaba entre el sonido y el significado de la escritura.

Finalmente queremos destacar, el origen cristiano de la alegoría, y la resolución que le dio el Barroco a las figuras de los dioses ya caducos de la Antigüedad, frente a la pérdida de su significación inicial. La alegoría no solamente surgió en el Cristianismo a causa de su cualidad de fijarse en la caducidad de las cosas, sino que además era necesario que la idea de la culpa, del mal, apareciera fijada en las cosas que se iban a alegorizar. “La culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación”²¹. La culpa es la que impide que el objeto alegórico alcance su verdadero sentido, pues en tanto que la materia está cargada de culpa, le es imposible mostrar su verdadero significado, puede significarlo todo, su conocimiento es arbitrario. La alegoría se confronta con una materia con culpa, y ve obstruido todo su potencial filosófico.

La idea de un mundo material oscuro, vanidoso, en escombros se convierte en una alegoría misma y pasa a ser el milagro de la Resurrección. Pues si la alegoría en un principio petrificaba la historia del dolor y de las calamidades del mundo, toda esta significación se convierte en un mito al convertirse, a su vez ésta, en alegoría de un mundo eterno donde no existe el mal y sí la redención.

Para W. Benjamin la posición de los alegoristas barrocos se volvía de esta manera pasiva en el terreno de la política. Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la naturaleza como a la política. La solución teológica que los alegoristas del Barroco le dan a la alegoría hace que ésta se cargue de idealismo e impide una participación política activa en la historia. Por ello, la alegoría en el Barroco para W.

²⁰ Benjamín, W., *Ibid.* p. 206.

²¹ Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 221.

Benjamín fracasa, pero no su naturaleza esencial, sino la transformación que sufre ella fruto de la influencia de la teología en la época.

Alegoría moderna: Charles Baudelaire y París capital del s. XIX

Para entender mejor el concepto de alegoría en Benjamín deberemos de fijarnos en la alegoría tal y como es tratada en Charles Baudelaire, pues él hizo resurgir en el s. XIX este recurso estético que tenía mayor usanza en el Barroco y que prácticamente no se utilizaba (por no decir nada) en la modernidad.

Baudelaire publicó en París en 1857 una de sus obras más polémicas: "*Las flores del mal*". Esta obra consistía en una serie de poemas en los cuales hacía una crítica de los vicios de la sociedad y del ser humano reviviendo técnicas alegóricas.

Para Benjamin en el Barroco la alegoría se había utilizado porque se percibía la sociedad como desgarrada y con una guerra prolongada en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica. Pero los poemas de Baudelaire no cantaban precisamente a la destrucción y a la miseria de una guerra. La experiencia histórica que dio lugar a *Les fleurs du mal* no resultaba comparable. El escenario de la historia de los poemas de Baudelaire era París a mediados del siglo XIX y la experiencia histórica de ese momento no era precisamente la de una miseria y una decadencia propia de la Primera Guerra Mundial. París, tiempo y lugar en el que los poemas de Baudelaire habían sido escritos, estaba en el punto más alto de un desarrollo material sin precedentes.

¿Qué movía entonces a Baudelaire a resucitar la técnica de la alegoría? Pues precisamente el hecho de ver en el lujo y la prosperidad de esta gran ciudad una de las mayores fantasmagorías de la modernidad. Esto era, para él además, fuente de melancolía, fuente de una melancolía tal y como era la melancolía que sentían los alegoristas barrocos al contemplar la historia como la historia del dolor y de lo caduco. Precisamente el esplendor de la fantasmagoría urbana recién construida, con su promesa de cambio y progreso despertaba en él la respuesta alegórica más típicamente melancólica. "La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si tratase de una fantasmagoría"²². El *flâneur* es el hombre de las multitudes que se pierde en ellas, ya que no puede escapar, ésta es su morada y al mismo tiempo una fachada.

Decíamos que la alegoría en el Barroco se caracterizaba por tener la capacidad de significar cualquier cosa, pues podía perder su significado inicial y precisamente por eso era capaz de elevarse por encima de todos. Pues bien, si la alegoría era en el Barroco capaz de

²² Benjamín, W., *Ibid.* p.45.

hacer esto, ¿por qué Baudelaire caracterizaría a los objetos del s.XIX como alegóricos? Walter Benjamin dió una respuesta a esta pregunta: en tanto que los objetos se convierten en mercancías dentro de la sociedad capitalista de la modernidad pierden su significado inicial y pasan a tener la capacidad de significar cualquier cosa: lo que las leyes del mercado se propongan que ese objeto debe de significar. Deviene en alegoría porque pasa a tener un precio fijado y su significado a partir de ahora, es el precio que el comerciante le quiera dar, su significado es su precio, algo que constantemente puede variar. Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. De este modo vemos cómo los emblemas regresan bajo la forma de mercancías. Su precio es su significado abstracto y arbitrario. Así como con las mercancías, “el significado del emblema está también siempre en otro lugar, en la continua metamorfosis de los significantes [...]”²³

No obstante, toda esta fantasía es falsa, es una fantasmagoría. Los comerciantes intentan hacer que estos objetos parezcan humanos, para hacerlos más vendibles. Baudelaire precisamente intentará mostrar lo contrario, intentará mostrar no la humanización de la mercancía sino -la mercancía misma en forma humana-, y donde mejor se expresa esto es en la figura de la prostituta, tan cantada en sus poemas. La prostitución es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, un jeroglífico de la verdadera naturaleza de la realidad social. Para Baudelaire la mujer misma a través de la prostitución se convertía ella misma en un artículo de masas, en un producto más del mercado, en un fetiche, en un objeto.

Sin embargo, aún la técnica alegórica resucitada en Baudelaire, no conducía a la emancipación de la humanidad, ni a la liberación frente al ciego dominio del mercado, sino que conllevaba a la resignación y ofuscación. La alegoría baudelaireana estaba cargada de ira, lo cual era necesario para desgarrar el mundo apariencial del que él formaba parte. Aunque su enojo, expresado en sus poemas, tenía la intención de irrumpir en el mundo, Baudelaire no tuvo más recursos que aferrarse a las ruinas de aquella realidad que denunciaba. La alegoría barroca y la moderna mostraban así sus límites.

Conclusiones

Finalmente queremos destacar, la sorprendente afinidad entre el estudio sobre el *Trauerspiel* cuyo intento de redimir a la alegoría, permitía visibilizar la experiencia de un mundo fragmentado, y el *Libro de los Pasajes*, cuyo propósito en líneas generales, era

²³ Eagleton, T., (1981) *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Trad. Julia García Lenberg, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 58.

reconstruir de algún modo un mundo experiencial en ruinas. De esta manera, la filosofía podía erigirse a partir del montaje de los elementos, éstos en su disposición, en su configuración harían surgir la reflexión filosófica, y expresaban el curso de la historia en lo fragmentario y residual que ésta portaba. En este sentido, si la alegoría barroca había quedado imposibilitada de toda acción política por la búsqueda de la redención, *Los pasajes*, constituían una forma de praxis política o al menos hacia ello apuntaban, intentaban superar la traición a la naturaleza en la que habían incurrido los alegoristas barrocos, y la resignación política de Baudelaire, demostrando que para redimir el mundo material, se requería en algunos casos, de una violencia mayor²⁴.

Frente a los límites insoslayables que presentaban tanto la alegoría barroca como la alegoría moderna, en la medida que la primera se había cargado de culpa, en aras de la redención, y la segunda, conducía a una total resignación, Benjamín plantea en dos obras de madurez: *Tesis de filosofía de la historia* (1940) y el *Libro de los pasajes* (texto inconcluso), que una forma de romper con el continuum de la historia de los hombres presa del mercado, ofuscada por sus deseos e ilusiones insatisfechas, fetichizadas, sería reconocer en el pasado cierto haz de redención, dejar de pensar a la historia como la historia del progreso, de las clases dominantes favorecidas por las leyes del mercado, y pensar a la historia como la historia de los oprimidos. Es ese instante en donde cobra importancia la «imagen dialéctica», como un método de hacer filosofía que podría despertar a la humanidad de su opresión. La imagen es aquello en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica²⁵. El pasado entra, irrumpe en el presente, cuando éste estalla de homogeneidad, de de continuidad, de opresión. Cuando es detenido en un instante que relampaguea. Al replegarse como un instante -como una imagen dialéctica-, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad, y el lugar donde se encuentra las imágenes es en el lenguaje. Es allí donde se vislumbra la disposición de las palabras del pensador dialéctico. De esta manera “ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer las velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo”²⁶. Esta disposición del todo nueva se enraiza a un tiempo que es catástrofe, porque implica una mirada distinta frente a los objetos y frente a nosotros mismos. Porque hace saltar a los objetos del curso continuo de la historia de la que han formado parte. “[...] Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica

²⁴ Buck- Moors, Susan, (1989) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y el Proyecto de los Pasajes*, Ed. Visor, Madrid, 1995, p. 226.

²⁵ Benjamín, W., *Libro de los pasajes*, p. 264, N 2 a 3.

²⁶ Benjamín, W., *Ibid.*, p. 476, N 9, 8.

[...]”²⁷. Liberada del mito (que la confinaba a preservar su aura constitutiva) y del historicismo (que la subsumía a una historia lineal y homogénea), la imagen dialéctica obliga a reinstaurar el pasado en el presente.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, (1933) *Angelus Novus*, Trad. H. A. Murena, EDHASA, Barcelona, 1971.
- ----- (1972) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Benjamín, Walter, (1963/1972) *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- ----- (1972/1977) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Trad. Blatt, Roberto, Ed. Taurus, Madrid, 1999.
- ----- (1982) *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, ed. Rolf Tiedemann, Madrid, 2005.
- ----- (1989a) *Obras, Libro I, Vol.2*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Ed. Abada, Madrid, 2008.
- ----- (1989b) *Obras, Libro II, Vol. I*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Ed. Abada, Madrid, 2007.
- ----- *Estética y política*, Trad. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Ed. Los Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Buck- Moors, Susan, (1989) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y el Proyecto de los Pasajes*, Ed. Visor, Madrid, 1995.
- Eagleton, Terry, (1981) *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Trad. Julia García Lenberg, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- Galende, Federico, *La oreja de los nombres.*, Ed. Gorla, Buenos Aires, 2005.

²⁷ Benjamín, W., *Ibid.*, p. 478, N 10 a, 3.